

Die migrationsliterarische Deutschstunde

Zum Phänomen der parallelweltlichen Literatur / Von Norbert Dittmar

Ist deutsche Gegenwartsliteratur nur authentisch, wenn ihre Autoren und Autorinnen Deutsch mit der Muttermilch eingesogen haben, über einen deutschen Pass verfügen und auch dauerhaft in den deutschsprachigen Ländern wohnen? Gibt es für die Deutsch schreibenden Hände und das sie steuernde Hirn ein Reinheitsgebot?

Das gab es mal, aber die im Ausland erhobenen literarischen Stimmen von Thomas Mann, Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger und vielen anderen – bekannt als „Exilliteratur“ – betrachten wir heute als die wahren Vertreter jener Zeit im Haus der deutschen Literatur. Lebten die „richtig bekennenden“ Deutschen damals im Ausland („nul n’est prophète en son pays“), so werden die mit Migrationshintergrund unter uns lebenden „fremden Literaten“ (bekannt unter dem Begriff „Migrationsliteratur“) heute nicht als Propheten verstanden, sondern eher als „parallelweltliche Literatur“, die das Lebensgefühl der hier lebenden Migranten ausdrückt und der Minderheit mit ihrer Schreibe Trost, Identifikationshilfe und Verarbeitungsraum anbietet (u.a. Chiellino 1995). So sehr uns die klagenden Verse eines Aras Ören traurig machen, Emine Sevgi Özdemars Darstellung des Lebens als einer „Karawanserei“ vom „Dazwischen“ und Feridun Zaimoglus „Kanak Sprak“ von der hybriden Welt im subkulturellen ethnischen Alltag kündigt – die so schreiben, klagen gleichzeitig an und erheben literarisch ihre moralischen Fäuste; aber die es lesen (sollen), fühlen sich in literarische Schuldgefühle eingewickelt – und verweigern ihre Verantwortung im „Gar-nicht-Erst-Lesen“. Die moralische Ambivalenz des Migrantenlebens wird denn auch heutzutage von Schriftstellern wie Zaimoglu gemieden. In den „Migrationsprojekten“ habe er „sehr viel Kunsthandwerk“, aber „weniger ... Kunst“ gelernt. „Es sind ... die stumpfen Werkzeuge, mit denen man da versucht, etwas anschaulich zu machen.“ (Text + Kritik, 2006, S. 161) Er habe keine Lust mehr auf „Politkasperei“ oder „Salonradikalität“ in diesen Migrationsprojekten.

Ist diese Abkehr ein neuer Trend? Ist es an der Zeit, die lokalen, provinziellen Horizonte „migrationsliterarischer Deutschstunden“ in globalen transkulturellen Grenzwanderungen leichtfüßig und sprachspielerisch zu überschreiten? Um zu verstehen, dass es in Terézia Moras Roman „Alle Tage“ (2004) im allgemeinen Sinne um „Fremdsein“ („sie roch Fremdheit an ihm“) geht und eine eigene „transkulturelle“ Poetik der Fremde entsteht (Fremdsein im Sinne der „Winterreise“), Ilja Trojanow andererseits in „Döner in Walhalla“ eine selbstbewusste „andere“ deutsche Gegenwartsliteratur ausruft, die den globalen Bedingungen der Kommunikation jenseits des festen Wohnsitzes und des nationalen Passes Rechnung trägt, möge ein kurzer Blick auf die Wurzeln



Motomichi Nakamura: Mongolian Death Worm (2007): Styropor, Fiberglas, Acrylfarbe, New Yorker Telefonbücher, versiegelter Flüssigkeitsbehälter in der Skulptur
© Coutesy the artist

transkultureller deutscher Literatur klären, wie wir die neuen Tendenzen verorten können. Neben dem vor der französischen Revolution aus Frankreich nach Berlin geflüchteten Adelbert Chamisso, der mit „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ 1814 offenbar als erster „Nicht-Muttersprachler“ deutsche Weltliteratur schrieb und gleichzeitig Sinnbild für die Identifikation mit der Zweitsprache Deutsch als Schreibsprache steht, ist das Urgestein für die Wahl einer später als in der frühen Kindheit erworbenen Sprache zum literarischen Schreiben Elias Canetti (1905 bis 1994). Sein ganz persönliches Bekenntnis zum Deutschen als Schreibsprache (triebhafter Akt der Identifizierung), bringt Canetti auf die

Formel: „Wiedergeburt zur deutschen Sprache“ in der geburtsspezifischen Ambivalenz von Lust und Schmerz. „Immerhin, in Lausanne [wo sich Canetti 3 Monate als 8-Jähriger aufhielt, Anmerkung des Autors], wo ich überall um mich Französisch sprechen hörte, das ich nebenher und ohne dramatische Verwicklungen auffasste, wurde ich unter der Einwirkung der Mutter zur deutschen Sprache wiedergeboren und unter dem Krampf dieser Geburt entstand die Leidenschaft, die mich mit beidem verband, mit dieser Sprache und mit der Mutter. Ohne diese beiden, die im Grunde ein und dasselbe waren, wäre der weitere Verlauf meines Lebens sinnlos und unbegreiflich“ („Die gerettete Zunge“ 1979, S. 91).

Für alle Autoren und Autorinnen, die (im Unterschied zu ihrer ersterworbenen) Deutsch als Schreibsprache wählen, gilt daher: ein (bewusstes) bekennendes Identifizieren mit der Schreibsprache ist die differentia specifica zu Autoren und Autorinnen, die ihre seit Geburt mit ungebrochen intuitiver Vertrautheit zur Verfügung stehende Muttersprache für literarisches Schreiben nutzen. Dieses „Vertraut-Zähmen“ des Deutschen im Schreiben führt in Folge zur Auseinandersetzung oder gar zum Konflikt mit den sprachlichen Ressourcen („kann ich’s im Deutschen sagen, wie ich es in meiner Muttersprache sagen würde?“) und zu sprachlich gebrochenen Kontrasten in den kulturellen Erfahrungen. Diese drei Dimensionen: Bekenntnis zur Schreibpraxis Deutsch, Ambivalenzen im funktionalen Rückgriff auf sprachliche Ressourcen und Kontraste in der kulturellen Welt der Erfahrungen und Gefühle sind m.E. die raisons d’être der „ande-

ren“ – canettinahan – Gegenwartsliteratur (Ilja Trojanow: „...das Internet ist eine gute Medizin gegen nationalstaatlichen Monokulturalismus“, in: Döner in Walhalla, 2000).

Ein kurzer Streifzug durch die deutsche Literatur des letzten Jahrhunderts zeigt, dass es für die Wahrnehmung des „Nebeneinanderschreibens“ und „Voneinander-Lernens im Schreiben“ in Deutschland keine Tradition gibt, die in den Ländern Frankreich oder England das Zusammenwachsen mit den Kolonien literarisch zum Ausdruck bringt. Die von Kolonisierung erfüllten Romane von Gustav Frenssen oder die im Wilden Westen spielenden Abenteuerromane von Karl May gehören genauso wenig zu dieser Literatur wie die „Hotel“- und osteuropäischen Migrationsromane des österreichischen Schriftstellers Josef Roth (1894-1939). Überhaupt kommen vor dem zweiten Weltkrieg canettinahe Schriftsteller nur im österreichischen, osteuropäischen Raum zur Geltung. Der zum Kreis der Züricher Dadaisten gehörige (österreichische) Schriftsteller Walter Serner (1889-1942) schrieb separat oder gemischt Französisch und Deutsch in Gedichten. Diese nur vereinzelt im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts immerhin existierende Tradition (Canetti, Serner, Kafka, Celan, Ausländer etc.) wird erst in der in den siebziger Jahren aufkommenden so genannten Migrationsliteratur wieder aktuell. In der Reihe „Südwind gastarbeiterdeutsch“ erscheinen ab 1980 in rascher Folge fünf Anthologien unter Titeln wie „Im Neuen Land“ (1980), „Zwischen Fabrik und Bahnhof“ (1981)

Zu den Bildern dieser Beilage

Bis zum 3. Mai 2009 läuft im Haus der Kulturen der Welt die Ausstellung PICTOPIA – FESTIVAL NEUER FIGURENWELTEN. Im so genannten „Character Design“ verselbstständigen sich Piktogramme oder Tags, wie sie aus der Sprache der Graffiti-Sprayer bekannt sind, zu Puppen oder Figuren. Als Puppen, Piktogramme, Zeichnungen, im Film und auf diversen Bildschirmen wurden die „Characters“ bereits im März 2009 beim Character-Walk in Berlin und im Haus der Kulturen der Welt gezeigt. Dort sowie in Projekträumen und Produzentengalerien konnte man die unterschiedlichen Aspekte der „Characters“ und ihrer Community aus Designern, Künstlern, Zeichnen und Wissen-

schaftlern erkunden. Das Haus der Kulturen der Welt stellt nicht nur die Arbeiten einer neuen Generation von internationalen Künstlern aus, sondern inszeniert diverse Möglichkeiten, mit den Figuren und ihren Welten in Interaktion zu treten. Ausgestellt sind Werke u.a. von Olaf Breuning (Schweiz), FriendsWithYou (USA), Tim Biskup (USA), Boris Hoppek (Deutschland), Fons Schiedon (Niederlande), Ben Frost (Österreich), Ian Stevenson (England), Doudoubouy (Frankreich) und vielen anderen. Einige der Werke sind in dieser Beilage INTERKULTUR abgebildet.

DIE REDAKTION ■

➔ Fortsetzung von Seite 1

Die migrationsliterarische Deutschstunde

oder „Freihändig auf dem Tandem. 30 Frauen aus 11 Ländern“ (1985), herausgegeben von Franco Biondi, Rafik Schami, Suleman Taufiq, Gino Chiellino und anderen, die die „Winterreise“ des Lebens in der Fremde literarisch gestalten. Es handelt sich um eine Literatur der „Betroffenheit“, die das „Zu Hause in der Fremde“ thematisiert. Zaimoğlu sichtet (als selbst Betroffener) in „Kanak Sprak. 24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft“ (1995) kritisch diese Literatur: „Eine weinerliche, sich anbietende und öffentlich geförderte ‚Gastarbeiterliteratur‘ verbreitet seit Ende der 70er-Jahre die Legende vom ‚armen, aber herzensguten Türken Ali‘. Sie verfasst eine ‚Müllkutscherprosa‘, die den Kanaken auf die Opferrolle festlegt ...“ (S. 11 ff.). Julia Abel hat in „Positionslichter“ (Text + Kritik 2006) einen breiten Überblick über diese „Migrationsliteratur“ geliefert. Eine Auseinandersetzung ab Ende der 1980er Jahre mit der „vertrauten fremden Sprache“ Deutsch im gebrochenen Licht rückwandernder Minderheideutscher aus Rumänien ist Hertha Müller, Eginald Schlattner und Richard Wagner (u.a.) zu danken. Dieses „weite Feld“ muss hier aber ausgespart werden.

Die „andere“ deutsche Gegenwartsliteratur (Trojanow, „Döner in Walhalla“, 2000) hebt seit Beginn des neuen Jahrhunderts ab von dem „Betroffenheitsideal“ der Migrationsliteratur in Richtung „wir alle, die deutsche Gegenwartsliteratur schreiben, egal ob in der Zweit- oder Erstsprache, wohnen im globalen Haus IRGENDWO der deutschen Sprache“, aber nicht länger im subkulturellen Kiez radebrechender hybrider Gastarbeiterkulturen. Angeknüpft wird an die Tradition Canettis (Trojanow, „Döner in Walhalla“), die internationale Rolle des Deutschen als Literatursprache, an das moderne globale Lebensgefühl: überall in der globalen Welt kann ich aufs „Innigste“ mit dem Haus der deutschen Literatur vernetzt sein. Und was bitte sehr, ist dagegen einzuwenden, dass Trojanow in Bombay oder Galsan Tschinag in der Jurte 8 in der Mongolei, Zé do Rock in Rio oder Yoko Tawada in Tokyo Deutsch schreibt, es sei denn, es wäre kein literarisches Deutsch und würde von den professionellen Literaturkritikern nicht als solches gewürdigt.

Als Muttersprachler zumindest ziehe ich den Hut vor den sinnlichen Wortschöpfungen und den auf manchmal drei Seiten nur per Kommata getrennten, aber dicht vernetzten Fragmentsequenzen, mit denen Zaimoğlu „Liebesbrand“ (2008) in actu darstellt, Yadé Kara das mauerbefreite „Wendeleben“ der Ossis, Wessis und Türken im Berlin der 1990er Jahre mit dem Zungenschlag des Berlinischen und der hybriden Jugendsprache vorführt (ein „Wenderoman“, wie ihn sich die Berliner nur wünschen können), vor den farbfrohen, detaillierten Beschreibungen von Stoffen, Stickmustern, Garnen und Frauencharakteren in der „Änderungsschneiderei Los Milagros“ (2008) von Maria Cecilia Barbetta, die mit einem Charme Deutsch schreibt, als sei das ihre erste Liebesbegabung mit dieser Sprache. Diese drei – stellvertretend für viele andere – schreiben ihren unverwechselbaren eigenen Stil im Deutschen, ohne ihre Befindlichkeiten und Verstrickungen mit den Sozialisationsbedingungen ihrer ersten und ihrer zweiten, ihrer Alltags- und ihrer Schreibsprache ambivalentissime zum Thema machen zu müssen.

Was gewinnen wir eigentlich, wenn wir diese „andere“ deutsche Gegenwartsliteratur in „literarische Teilkulturen“ als „Migrationsliteratur“, „interkulturelle“, „transkulturelle“ oder „Chamisso“-Literatur schubladifizieren? Ohne dilettantisch einengende Etikettierungen sollten wir unseren Blick auf die Vielfalt der literarischen Erscheinungsformen schärfen und die literarischen Spuren jener Größen sichern, die sich auf die Gestalt des „anderen“ literarischen Schreibens maßgeblich auswirken: die Wahl des Deutschen als literarische Arbeitssprache, der daraus resultierende ständige Konflikt zwischen den angeborenen und den „symbiotisch angeeigneten“ sprachlichen Ressourcen, das literarische Resultat aus dem kreativen Spagat zwischen „Vertrautem“ und „Fremdem“.

So betrachtet trägt die „andere“ deutsche Gegenwartsliteratur zu erstaunlichen Erweiterungen und stilistischen Verfeinerungen bei; aus einer verkrusteten und schablonisierten literarischen Außenwelt führt sie uns in eine neue kippbildfragile und experimentelle Ausdrucks-Innenwelt.

Carmen Banciu, nach dem Mauerfall auf der Reise nach Paris in Berlin hängen geblieben, entdeckt ein neues Leben im literarischen Schreiben auf Deutsch, an dem nicht der sprachliche Ekelgeruch einer Securidade klebt, sondern der leichtfüßige Duft eines durch liberté, égalité, fraternité geprägten Lebensstils, in dem sie sich mit den von der Securidade unbeschnittenen Flügeln der Kreativität im Deutschen tummeln kann. Ihre innere literarische Stimme (das „Eigene“), findet die Argentinierin Barbetta („Änderungsschneiderei Los Milagros“, 2008) im Deutschen, weil das „Nicht-Vertraute“ eine extreme literarische Herausforderung darstellt, an der sie sich „abarbeiten“ muss. In der „Verspieltheit“ und „Sinnlichkeit“ ihrer Sprache belebt sie das Deutsche um eine „canettische“ Dimension, die es aus dem kanonversiegelten Dornröschenschlaf irgendwo in der Provinz erlöst.

Einmal schicksalhaft verstrickt in die passion d’écrire en allemand gehen die Autoren eigenwillige Wege im Umgang mit ihren (mehr-) sprachlichen Ressourcen. Zafer Şenocak („Atlas des tropischen Deutschland. Essays“, 1992) schreibt grundsätzlich Deutsch in Deutschland

und Türkisch in der Türkei. Sein sprachliches und soziales Leben ist gegen linguistische Viren streng hygienisch getrennt. Übersetzungen seiner Gedichte oder Romane von einer in die andere Sprache lehnt er ab: sie führen getrennte Leben. Orsulya Kalász („alles was wird will seinen strauch“, Gedichte, 2007) schreibt ihre Gedichte – trotz Erstsprache Ungarisch – auf Deutsch und übersetzt sie dann in einem zweiten Schritt. Umgekehrt liefert das Ungarische die ungezähmte poetische Energie im Deutschen: ungewöhnliche Bilder passt sie in deutsche Wortmuster ein. Dem Türkischen entlehnte erotisch aufgeladene Wortbildungsmuster finden wir auch im „Liebesbrand“ (2008) von Zaimoğlu, der eine seiner weiblichen Figuren ihren Liebhaber im Liebesakt in eine „Fleischzwinge“ nehmen lässt. Anstatt diese oft sehr eigenwilligen Wortmuster mit dem Rotstift des staatsexamensgeprüften Deutschlehrers auszubremsen, täten wir gut daran, den neuen Charme dieses unterschwellig hybriden Diskurses zu würdigen.

Im ständigen Abarbeiten an den provozierenden Widerständen sprachlicher Ressourcen (z.B. Janpanisch – Deutsch) hat Yoko Tawada eine

Poetik sensibler Sprachreflexion entwickelt. Ein Satz aus dem trivialen Alltag: „Der blöde Bleistift, der spinnt! Der will heute nicht schreiben“ regt sie zu einer spannenden literarischen Reflexion über den „Animismus“ im Deutschen an: „Das war die deutsche Sprache, die der für mich fremden Beziehung zwischen diesem Bleistift und der Frau zugrunde lag. Der Bleistift hatte in dieser Sprache die Möglichkeit, der Frau Widerstand zu leisten. Die Frau konnte ihrerseits über ihn schimpfen, um ihn wieder in ihre Macht zu bekommen“ (Im Janpanischen kann dieser Sinn nicht ausgedrückt werden).

Eigentlich ist gerade hier der Punkt erreicht, an dem die verführerischen Vorzüge der mit der„anderen Zunge“ zu Papier gebrachten deutschen Gegenwartsliteratur zur vollen Entfaltung gebracht werden könnten. Zum Trost, dass es nicht unbedingt eine „unendliche Geschichte“ sein muss, verweise ich auf eine spannende Weiterlektüre: den Band „Literatur und Migration“ (Text + Kritik, 2006).

DER VERFASSER IST PROFESSOR FÜR GERMANISTIK (DEUTSCH ALS FREMDSPRACHE) AN DER FREIEN UNIVERSITÄT BERLIN ■



Protey Temen: torten_knife © Courtesy the artist



Wynne Horse (Willehad Eilers): Elephant Boy (2007) © film still

Das Ballhaus Naunynstraße in Berlin

Eine kleine Erfolgsgeschichte des postmigrantischen Theaters? / Von Shermin Langhoff

Die Naunynstraße füllt sich mit Thymianduft, mit Sehnsucht und Hoffnung, aber auch mit Hass.
(Aras Ören, Was will Niyazi in der Naunynstraße, 1973)

Trotz aller nach wie vor bestehenden Skepsis, der postmigrantische Film ist spätestens seit Fatih Akin und die postmigrantische Literatur nicht erst mit Feridun Zaimoğlu – ein Vierteljahrhundert nachdem Aras Ören obige Zeilen schrieb – im deutschen Kulturbetrieb salonfähig geworden.

Wie aber ist es um die Situation des deutschen Theaters bestellt? Das kulturelle Leben der Großstädte in Deutschland und insbesondere der Hauptstadt Berlin definiert sich stark über das Theater. In den Theaterhäusern Brechts, Bessons, Steins, Müllers und Castorfs fand schon immer auch gesellschaftliche Selbstvergewisserung statt, das Theater diene und dient als Identitätsmaschine, gewissermaßen! Peter Stein war es auch, der Anfang der 1980er an der ehemaligen Schaubühne am Halleschen Ufer mit Künstlern und Künstlerinnen im politischen Exil den ersten von der deutschen Theaterlandschaft wahrgenommenen Versuch unternahm, Geschichten aus migrantischer Perspektive zu inszenieren. Ansonsten war die Geschichte des „migrantischen Theaters“ in Deutschland meist von kleinteiligen, im Sinne von Integrationsbemühungen geförderten soziokulturellen oder semiprofessionellen Bedingungen geprägt. Ausnahmen bestätigen die Regel und wurden meist kaum wahrgenommen. Zwar riefen spätestens zu Beginn des Jahrtausends Kulturaktivisten von Kanak Attak und andere auf die Bühnen Deutschlands, an den meisten großen Theaterhäusern wurde dieser Teil der gesellschaftlichen Realität aber weiter ausgeblendet. Fand dennoch hier und da eine Geschichte Eingang in den Spielplan, so hießen die Autoren meist Hübner oder Schneider und schrieben über den „Anderen“. Es bedurfte der Gegenbilder im Diskurs und nachdem es Film und Literatur vorgemacht hatten, stellte sich die Frage, wie dieses „kulturelle Kapital“ für das Theater zu neuen Inhalten

und Formen, aber auch zu neuen Produzenten und Produzentinnen sowie Rezipienten führen könnte. Diese Überlegungen mündeten in das Theaterfestival Beyond Belonging, das ich mit und am Hebbel am Ufer entwickelte. Die ehemalige Schaubühne Steins und Andrej Worons Teatr Kreatur waren unsere Spielorte, nunmehr ein Teil des Theaterkombinats HAU 123 unter der Leitung von Matthias Lilienthal. Zahlreiche erfolgreiche Inszenierungen und Projekte wie X-Wohnungen Migration (2004), Schwarze Jungfrauen (2006), Klassentreffen – Die 2. Generation (2007), Jenseits – Bist Du schwul oder bist Du Türke? (2008) im Rahmen von Beyond Belonging zogen eine überdurchschnittliche Nachfrage sowohl von künstlerischer Seite als auch vom Publikum nach sich. Die logische Konsequenz war daher, sich vom ephemeren Festivalformat zu verabschieden und eine feste Plattform für diese neue kulturelle Praxis zu suchen – die Idee vom „postmigrantischen Theater“ am Ballhaus Naunynstraße war geboren. Das Konzept einer inter- und transkulturellen Spielstätte überzeugte die Kommune Friedrichshain-Kreuzberg, die die Spielstätte trägt, ebenso wie das Land Berlin; jährlich wird das Haus mit Mitteln aus der interkulturellen Projektförderung mit 250.000 Euro unterstützt. Neben einer kleinen personellen Infrastruktur werden so Drittmittelanträge für Eigenproduktionen überhaupt erst ermöglicht. Mit weiterer Unterstützung durch das Projekt Kulturarbeit des Landes Berlin, der Deutschen Klassenlotterie Berlin, der Kulturstiftung des Bundes und des Auswärtigen Amtes konnte das Haus im November mit dem Festival Dogland eröffnen. Die Vorstellungen der sechs Eröffnungsproduktionen waren zu fast hundert Prozent ausgelastet und wurden vom Feuilleton begeistert aufgenommen. Mit den meisten Stücken sind wir zu Gastspielen von Duisburg bis nach Istanbul eingeladen. Das Projekt Kahvehane – Turkish Delight, German Fright?, ein Theaterparcours durch anatolische Männercafés in Berlin, soll im Rahmen der Kulturhauptstadt Europa 2010 in Zusammenarbeit mit dem Goethe Institut in Istanbul stattfinden und ist ebenso im Gespräch für die Ruhrtriennale. Im Rahmen der Akademie der Autodidakten entwickeln wir kontinuierlich Projekte zur inter-

kulturellen Bildung, zuletzt das Jugendtheaterprojekt Ferienlager – Die 3.Generation. Nachdem die Finanzkrise uns zwei größere Projekte für 2009 und 2010 mit privaten Stiftern gekostet hat, soll dieser Schwerpunkt weiterhin mit Einzelprojektförderungen durch den Fonds Kulturelle Bildung in Berlin, den Fonds Soziokultur, den Fonds Darstellende Künste und weiterer Förderer ausgebaut werden. Für die zweite Spielzeit des Ballhaus Naunynstraße liegen zahlreiche Förderanträge bei nahezu allen bekannten Kulturfonds und Stiftungen vor. Von deren Entscheidung wird der kurzfristige Gestaltungsspielraum abhängen. Ab 2011 ist Konzeptionsförderung beantragt, die einzige mittelfristige Überlebenschance dieser Produktions- und Spielstätte über die ersten beiden Spielzeiten hinaus. Ob das dem Land Berlin ca. 0,2 Prozent seines Kulturetats von insgesamt 350 Millionen wert ist, bleibt abzuwarten. In den vergangenen Jahren ist natürlich auch die gesamtdeutsche Theaterlandschaft in Bewegung geraten. Neben dem HAU, waren Ulrich Khuon in Hamburg und Wilfried Schulz in Hannover die ersten, die sich mit dem Autor und Regisseur Nuran David Calis neue Geschichten ans Haus holten. In Köln gibt es seit der letzten Spielzeit unter Karin Beier ein interkulturelles Ensemble, in München betreibt man Realitätsrecherchen am Hasenberg und lässt Perceval mit Zaimoğlu zusammentreffen, Essen und das weitere Ruhrgebiet haben nicht zuletzt im Zusammenhang mit der Wahl zur Europäischen Kulturhauptstadt 2010 ihre Arbeit im Kontext von Migration verstärkt. Calis und Zaimoğlu, damit wären dann auch fast alle Bühnenautoren dieser Generation aufgezählt. Texte wie Protagonisten sind rar und so gibt es auch bereits die ersten Kämpfe der Institutionen um die wenigen (post)migrantischen Künstler. Während sich kulturelle Differenz zunehmend besser vermarkten lässt und das kulturelle Schaffen von (Post)Migranten als Aushängeschild der kulturellen Avanciertheit und Hybridität der Institutionen dient, wird der Ausbildung, Erprobung und besonderen Förderung von migrantischem Nachwuchs in den Institutionen keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. In den Kulturinstitutionen, geschweige denn auf kulturpolitischer Ebene, sind (Post)Migranten und andere visible

„Minderheiten“ kaum in Leitungspositionen zu finden. In den Jurys und Gremien, die über Mittelverteilungen und Schwerpunktsetzungen entscheiden, fehlt oft das Wissen und teilweise auch das Interesse für die künstlerischen Suchbewegungen einer zweiten und dritten Generation. Das heißt, die gesellschaftliche Selbstvergewisserung findet zwar immer mehr auch unter Beteiligung der Migranten und visiblen Minderheiten statt, jedoch wer und wie beteiligt wird, entscheiden immer noch Jurys, Gremien und Leitungen, in denen sie kaum vertreten sind. Es sind jüngste demografische Daten, die die Politik unter Handlungsdruck geraten lässt. Fast 50 Jahre nach Ankunft der ersten Arbeitsmigranten scheint sich die gesellschaftliche Realität eines Einwanderungslandes langsam durchzusetzen. Zumindest herrscht politischer Konsens über die Notwendigkeit einer Integrationsoffensive; dabei wird noch immer vom defizitären Migranten ausgegangen, der integriert werden muss. Selbst dort, wo ein komplexeres Bild von interkultureller Bildung existiert und translokale Realitäten als kulturpolitische Herausforderung wahrgenommen werden, wird die Verantwortung hierfür vor allem ohne überprüfbare Zielvorgaben an Kulturinstitutionen delegiert. Hier gilt es v.a. im Bereich der Kulturverwaltungen die rechtlichen und finanziellen Rahmenbedingungen den Ansprüchen der interkulturellen Öffnung anzupassen. (Inter)Kulturelle Praxis darf nicht zum Beiwerk von Positivbotschaften und zur Illustration der (Integrations-)Politik instrumentalisiert werden, sondern muss als Praxis zur gesellschaftlichen Veränderung verstanden werden. Denn ein pluralistischer öffentlicher Kulturraum ist eine unverzichtbare Grundlage für unser Gemeinwesen und das öffentliche Leben. Sie ist ein demokratisches Zukunftsprojekt, auf das Deutschland und seine Hauptstadt nicht verzichten kann. Das Ballhaus Naunynstraße wiederum bleibt hoffentlich auch in Zukunft eine Bühne und Stimme, auf die man in Berlin und darüber hinaus nicht verzichten möchte! (www.ballhausnaunynstrasse.de)

DIE VERFASSERIN IST KÜNSTLERISCHE LEITERIN DES BALLHAUS NAUNYNSTRASSE IN BERLIN KREUZBERG ■

Plädoyer für die Stadt der Diversität

50 Jahre Einwanderungsgesellschaft beginnen in Deutschland zu wirken / Von Andreas Freudenberg

Ein Viertel der Bevölkerung Berlins sind Menschen mit Migrationsgeschichte. Hinzu kommen die in dieser Statistik nicht erfassten Deutschen plurikultureller Prägung. Im Jahr 2006 hatten gerade noch 40% der Neugeborenen zwei „deutsche“ Elternteile. Gut 200 ethnisch, kulturell, religiös oder kolonialgeschichtlich identifizierbare Bevölkerungsgruppen bilden die Zivilgesellschaft, die die Geschicke dieser Stadt bestimmt. In dieser demografischen Entwicklung rangiert Berlin im bundesdeutschen wie auch europäischen Städtevergleich allenfalls im Mittelfeld. 50 Jahre Einwanderungsgesellschaft beginnen auch in Deutschland zu wirken.

Dieser Wirklichkeit hinkt das kulturelle Selbstverständnis und die fachliche Kompetenz in den etablierten Kultureinrichtungen hinterher. Programmprägend sind hier ideengeschichtliche Vorstellungen, zivilisatorische Mythen einer aus sich selbst schöpfenden, sich selbst genügenden nationalen bzw. europäischen oder westlichen Kultur und reziprok daran geknüpft Bilder von Migranten einschließlich derer Nachkommen als kulturell Fremden, zumindest was die Zuwanderung aus außereuropäischen, nichtwestlichen Ländern betrifft. Nach wie vor werden über Kunst Abgrenzungen zwischen „Eigenem“ und „Fremden“ definiert und programmatisch inszeniert. Diese Vorstellungen und Leitbilder sind mit der Lebenswirklichkeit, mit den Interessen und den Potentialen der Menschen in der Stadt immer weniger zusammenzubringen. Ebenso wenig passen sie kulturell wie ökonomisch und politisch zu den internationalen Entwicklungen. In dem Moment, in dem Kulturpolitik im Verbund mit Verwaltung und Produzenten von Kunst und Kultur in Berlin dieses Desiderat, diese geistige Blockade „alter Schule“ anerkennt und Künstlern wie auch dem Publikum die Zugänge zu den verfügbaren Foren und Ressourcen für ein kulturell entgrenztes künstlerisches Schaffen öffnet, kann die im Alltag erlebte und gelebte Diversität, kann die Vielfalt kultureller und künstlerischer Ausdrucksformen in dieser Stadt vitaler als je zuvor Quelle kultureller Inspiration für die wachsende Metropole wie auch die gesamte Republik werden. In diesem Sinn ist der demografische Befund allein für die Praxis von Kunst und Kultur noch kein ausreichendes, vor allem kein richtungsweisendes Argument. Bevor gedacht werden kann, was wie zu tun ist, sollte genauer reflektiert werden, was die Motive sind, um welche Interessen und Anliegen es im Sinne eines wünschenswerten kulturellen Wandels geht.

1. Argument: Integration kulturell produktiv gestalten

Jegliche Kultur, gleich ob ethnisch, regional, national, sprachlich oder religiös umgrenzt, wirkt in der Retrospektive bzw. in der Überlieferung reiner, homogener, als sie es ihrer Entwicklung nach ist. Das kulturelle Geschehen in einer Gesellschaft ist ein fortlaufender interaktiver Prozess, bei dem es nicht zuletzt um das Ausloten, Ausbalancieren, Nivellieren, Integrieren oder auch Ausgrenzen von Differenz geht. In der Rückschau ist das integriert, was einmal divers, kontrovers, nicht integriert war. In der Einwanderungsgesellschaft ist Diversität in der Pluralität und Heterogenität von Lebensentwürfen alltagskulturell gelebte Wirklichkeit und die realen wie auch imaginären Widersprüche und Unverträglichkeiten im Zusammenleben der Menschen spiegeln den erreichten Stand nationaler wie globaler zivilisatorischer Entwicklung. Die aktuelle Bearbeitung von Diversität heute, sprich von differenten Erfahrungen, Haltungen und Interessen im Bereich Religion, Kultur, Sexualität, Körperlichkeit, materiellem Stand, sozialer Schicht oder Alter ist kulturelles Kapital von Morgen, ist neue Konvention für Zukunftskultur. Die streitigen Diskussionen und gelungenen Arrangements in den gesellschaftlichen Kontexten am Ort, an dem man lebt, bilden über die Jahre und Jahrzehnte das notwendige kulturelle Wissen für das Zusammenleben der Menschen morgen. So verstanden, ist Integration ein fortlaufender Prozess und Gestaltungsauftrag. Kulturelle und künstlerische Aktivitäten spielen in diesen Prozessen eine große Rolle. Die Foren der Kunst bieten idealer Weise den offenen Raum und die Kunst selbst die kritischen Anstöße für solche Diskurse. Ein offener, diskriminierungsfreier

Zugang zur Öffentlichkeit, die realen Partizipationschancen der Bürger, der Menschen, der Communities und sozialen Gruppen in den europäischen Gesellschaften am kulturellen Leben heute sind entscheidend für die intellektuelle, normative und ästhetische Substanz der europäischen/westlichen Kultur von morgen, beeinflussen unmittelbar den unteilbaren zivilisatorischen Fortschritt in der globalisierten Welt. Je intensiver und offener heute Debatten über differente religiöse, kulturelle und soziale Erfahrungen angeregt und geführt werden, desto größer ist die Chance, dass sich Menschen an und in diesen Differenzen eigenständig und souverän abarbeiten und zukunftsweisende Ideen entwickeln. Metropolen, Hauptstädte als Zentren nationaler wie internationaler Politik und medialer Öffentlichkeit spielen in diesem komplexen Prozess eine bedeutende Rolle. Als historischer Ort mit einer spezifischen Geschichte sieht sich Berlin und sehen sich die Kulturschaffenden der Stadt in diesem Kontext mit hohen Erwartungen konfrontiert.

2. Argument: Desintegration im Kultursektor vermeiden

Kunst und Kultur hat das Potential, gesellschaftliche Integrationsprozesse zu gestalten und zu beeinflussen. Im Umkehrschluss gilt in gleicher Weise: Kulturschaffende bewirken gesellschaftliche Desintegration, wenn sie durch Unwissenheit oder mit Absicht Vorurteile bzw. stereotype Images reproduzieren. Kulturschaffende betreiben Desintegration und Marginalisierung von Interessen, Themen und Gruppen, wenn sie im Gestus eigener Überlegenheit strittige Fragen nur aus einer Perspektive thematisieren. Sie blockieren die notwendigen Prozesse diskursiver Verständigung, wenn sie Partizipationschancen verweigern, wenn sie den Kulturbetrieb nicht öffnen für differente historische wie kulturelle Erfahrungen, aber auch für neue Inhalte und transkulturelle Positionen, die sich jeglicher Kulturalisierung bzw. Ethnisierung entziehen. Diese desintegrative kulturelle Praxis attackieren zu Recht insbesondere Menschen, die biografisch

soziale wie kulturelle Abgrenzung und Diskriminierung in Deutschland erlebt haben und erleben. Diese längst schon intellektuell verarbeitete Erfahrung, diese spezifische Kompetenz einer bewußten Sensibilität gegen Diskriminierung in die Institutionen kultureller Praxis hinein zu holen, ist im Sinne des wünschenswerten zivilisatorischen Fortschritts, wie hier Integration verstanden wird, von zentraler Bedeutung.

3. Argument: Eurozentrische Leitbilder überwinden

Das Kulturerbe Europas wird längst schon international rezipiert und in autonomer Aneignung transformiert, ist gelebtes Menschheitskulturerbe. In den Berliner Museen lagert das Kulturerbe der gesamten Menschheit. Die Künstlerszene in Berlin ist international. Trotzdem bleibt der materielle Fundus eines unteilbaren Weltkultur-

→ Seite 5



Boris Hoppek: Negritos (2007) © Courtesy the artist

➔ Fortsetzung von Seite 4

Plädoyer für die Stadt der Diversität

Erbes, bleiben die Humanressourcen kultureller Diversität, das biografische Archiv einer von über 200 Ethnien, Religionen und kulturellen Minderheiten geprägten Bevölkerung in dieser Stadt kaum erschlossen und mit geringer Chance der Entwicklung. Wirksam sind hier die gleichen integrationspolitischen Blockaden wie in allen anderen gesellschaftlichen Bereichen. Eine nach innen gerichtete Selbstreflexion des kulturellen Sektors, eine Konfrontation mit diskriminierenden Attitüden, der Erwerb interkultureller Kompetenz, die vielen, insbesondere gebildeten Immigranten als postkoloniales Erbe selbstverständlich ist, hat in der Konsequenz und Tiefe bislang nicht stattgefunden. Es ist an der Zeit, diese notwendigen Prozesse auch im kulturellen Sektor anzuregen und zu organisieren.

4. Argument: Die Qualität metropoler Kultur entwickeln

Das Potential für Pluralität und Heterogenität, damit zugleich die Möglichkeit für eine Differenzierung des kulturellen Angebots wächst proportional mit der Größe und internationalen Ausstrahlung einer Stadt. Denn von je her erreichen urbane

Zentren, insbesondere die Metropolen ihre Größe durch Zuwanderung, beziehen ihre spannungsvolle Intensität aus der Vielfalt der Impulse, die von außen kommend sich im Innern artikulieren. Kulturelle Diversität in der möglichen Komplexität und Vielschichtigkeit im lokalen Mikrokosmos von Weltkultur zu (er-)leben, ist das Privileg des „Metropolitan“, des Bewohners einer „Weltstadt“. Reich wird das Angebot weniger durch Import des Exotischen (das war und ist auch in der Provinz bezahl- und organisierbar). Die Internationalität, Multiethnizität und religiöse Vielfalt, die auch unter gender- und sozialen Aspekten spannungsvolle Diversität einer metropolen Bevölkerung bilden als Konsumenten wie als Anbieter die Basis für den großen, reichen Bazar der Ideen, sind das Kreativpotential für kulturelle Dynamik der Metropole. Die lokale Vielfalt der Anbieter, die Heterogenität der Aktivisten und Aktivitäten im Verbund und im Wettbewerb miteinander erwirtschaftet den (kulturellen) Reichtum einer Metropole. Kulturpolitik und Kulturverwaltung tragen Verantwortung, dafür den bestmöglichen Rahmen zu bieten Berlin ist Hauptstadt und größte Stadt der Bundesrepublik Deutschland. Berlin verfügt über die notwendige Infrastruktur des Wissens aus dem Weltkulturerbe und die hier produktiven Künstler formulieren hohe Erwartungen an die intellektuelle Offenheit und metropole Qualität der Stadt. Berlin hat das Potential, um an erster Stelle Diversität als Zukunftskultur mehrperspektivisch zu inszenieren und integrativ, d.h. mit dialogischer

Kompetenz zu entwickeln. Daran in vielfältigen Formaten mitzuwirken, ist Auftrag an die gesamte kulturelle Infrastruktur. Zu Recht knüpft sich national wie international an Berlin die Erwartung, in diesem Sinn „Diversity“ abzubilden, auf dem „Bazar der Ideen“ ein reicheres Angebot zu bieten als sonst in der Republik geboten wird.

5. Argument: Im Interesse der Kunst neue Publika ansprechen

Postmigrantische Kunst, Kunst der Diversität sucht das ihr gemäße Publikum, braucht die Resonanz geteilter Erfahrung und wächst an kritischer wie akklamativer Resonanz einer breiten Öffentlichkeit. Qualität ist verfügbar und ist Ergebnis kontinuierlicher Kunstförderung und kultureller Praxis. Das Publikumsinteresse ist da. Wie programmatische Versuche einiger Theater in der Stadt schon in den 1980ern wie auch heute zeigen, reagiert ein kulturell heterogenes Publikum auf entsprechende Angebote. Praktische Erfahrungen diverser Einrichtungen in der Stadt decken sich mit Ergebnissen aus repräsentativen Studien (u.a. Jugendkulturbarometer, Sociovision: „die Milieus der Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland 2007“), die belegen, dass insbesondere die jüngere postmigrantische Generation ausgeprägte Interessen an das kulturelle Angebot vor Ort formuliert und sich in dem darin artikulierten Bedürfnis kaum unterscheidet von monokulturell sozialisierten Befragten der gleichen Generation aus

vergleichbarem sozialem bzw. Bildungsmilieu. Interessanter Weise gibt es eine breite Überschneidung der Interessen nicht zuletzt in Bezug auf den Wunsch nach mehr Angeboten, die kulturelle Diversität verhandeln und erlebbar machen. Die Vorstellung, das Interesse an Kunst und Kultur müsse in den migrantischen Bevölkerungsgruppen erst über verstärkte kulturelle Bildung aufgebaut und geformt werden, um zukünftig diese neuen Publika für die Einrichtungen ansprechen und gewinnen zu können, ist diesen Studien zufolge erneut eine auf soziale Probleme der Einwanderungsgesellschaft reduzierte Sicht. Der Bedarf nach mehr kultureller Bildung ist keine aus dem Faktum verstärkter Einwanderung begründbare Notwendigkeit, besteht vielmehr grundsätzlich und unabhängig von der kulturellen Heterogenität der Bevölkerung. Integrations- wie kulturpolitisch entscheidend ist allerdings, ob das kulturelle Angebot einschließlich das der kulturellen Bildung die transkulturellen Erfahrungen eines wachsenden Anteils der Bevölkerung abbilden und ob es gelingt, die noch bestehende Distanz zwischen Anbietern und Rezipienten von Kunst durch überzeugende Angebote, Formate und neue Kommunikationswege zu überwinden.

DER VERFASSER IST SELBSTÄNDIGER KULTURMANAGER UND IN DER DIVERSITY-BERATUNG TÄTIG. VON 1994 BIS JANUAR 2008 WAR ER GESCHÄFTSFÜHRER DER WERKSTATT DER KULTUREN IN BERLIN ■

Zwanzig Jahre Haus der Kulturen der Welt

Plurikulturelles Zusammenleben als Überlebensprojekt / Von Bernd M. Scherer

Mahatma Ghandi wurde einmal gefragt: „What do you think of Western civilisation?“ Seine Antwort war: „I think it would be a good idea.“ Das war ein Hinweis auf die Relativität unseres Zivilisationsbegriffs zu einem Zeitpunkt, als die westliche Kultur noch ganz selbstverständlich dazu neigte, sich als die einzig Gültige zu betrachten. Was wir aber auch von Gandhis Zitat lernen können: Gerade in Umbruchzeiten ist es hilfreich, sich seines eigenen Standpunktes, seiner spezifischen lokalen Perspektive zu vergewissern.

Das Haus der Kulturen der Welt (HKW) ist ausdrücklich den Kulturen der Welt im Plural gewidmet. Als es 1989 seinen Namen bekam, verband sich mit diesem Plural noch ein Versprechen, die „Kulturen“ waren noch kein Kampfbegriff. Die Institution hatte es sich zum Ziel gemacht, sich mit nichteuropäischen Kulturen zu beschäftigen. Das Gebäude, in dem diese neue Einrichtung entstand, die Kongresshalle, stand schon immer im Brennpunkt verschiedener Kulturen. Nur ging es dabei noch um den Konflikt zwischen Kapitalismus und Kommunismus, der fast 50 Jahre lang alle anderen Gegensätze überdeckte. Die Kongresshalle war 1957 im Rahmen der internationalen Bauausstellung „Interbau“ eröffnet worden. Indem die Amerikaner das offene, Freiheit verkörpernde Gebäude der Stadt Berlin schenkten, setzten sie ein klares Zeichen im Kalten Krieg. Diese Rolle in einer bipolaren Welt spielte die Kongresshalle bis 1980, als ihr Dach einstürzte. Bei ihrer Wiedereröffnung als Haus der Kulturen der Welt im Frühling 1989 hatte sich die Blickrichtung geändert, die Grundkoordinaten waren dieselben geblieben – die so genannte „Dritte Welt“, der sich das HKW widmete, ergänzte ja seit den sechziger Jahren das zweigeteilte Weltbild. Es war zu Beginn der neunziger Jahre, als sich Deutschland nach dem Fall der Mauer erneut der Welt öffnete, eine Hinwendung zu den Anderen, deren Exotik anzog, das Bild der Stadt bunter machte. Nach innen war zunehmend „Multi-kulti“ angesagt: Die erlebte Differenz wurde als Bereicherung verstanden. Im Verlauf der neunziger Jahre wurde aber zunehmend klar, dass die „Anderen“ die ihnen zugedachte Rolle nicht mehr spielen wollten. Sie beanspruchten als Gleiche in einer globalisierten Welt behandelt zu werden. Künstler wollten als Künstler und nicht Vertreter einer anderen Kultur gesehen werden. Ihre Kritik lautete: Ihr im Westen versteht euch als die moderne Gesellschaft und behandelt uns als in lokalen Traditionen verwurzelte Kulturen. Auch wir möchten im White Cube ausgestellt werden. Das HKW reagierte darauf, indem es radikal auf die sich globalisierende Moderne setzte und Exotisierungen vermied. Aber auch dieses Weltbild der globalen Moderne

muss man heute in Frage stellen. Rückblickend war der 11. September 2001 vielleicht ein größerer Einschnitt als unmittelbar klar wurde. Er markiert nämlich einen Riss in der scheinbar linearen Entwicklung hin zu einer globalisierten Weltgemeinschaft, einer Entwicklung, die unter rein westlichen Vorzeichen abzulaufen schien. Letztlich hob der Anschlag auf die Türme in New York die Existenz anderer Kulturen mit anderen Weltbildern ins Bewusstsein, die nicht bereit sind, sich dem westlichen Universalitätsanspruch zu unterwerfen, sondern vielmehr ihren eigenen Universalismus vertreten. Durch jenes Ereignis sind vor allem Denkweisen in unseren Blickpunkt getreten, die sich scheinbar radikal jeder Moderne verweigern. Wichtiger sind aber jene außerwestlichen Gesellschaften, die zunehmend auf einem eigenen Weg in die Moderne beharren. Denn es wird deutlich, dass diese Gesellschaften

nicht mehr wie einst die Peripherien der Welt sein werden, sondern neue Zentren. China und Indien sind die hierfür augenfälligsten Beispiele. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung erhält der Name „Haus der Kulturen der Welt“ eine ganz neue Bedeutung. Wie der Ort, der früher am Rande der Mauer lag, von der Peripherie Westberlins ins Zentrum Berlins rückte, so gilt dasselbe für seinen Gegenstand. Die nichteuropäischen Kulturen bilden eigene Zentren, und sie beeinflussen auch unsere eigene Gesellschaft, so dass die Frage, die im Eingangszitat an Ghandi gestellt wurde, zunehmend an Relevanz gewinnt. Das heißt aber, dass es in der Arbeit des Hauses der Kulturen der Welt zentral darum gehen muss, in der Auseinandersetzung mit den Anderen auch uns selbst neu zu verorten. Und dabei gilt es konkret, Umgang mit kultureller Differenz zu erlernen.

Für Johann Wolfgang von Goethe und die Humboldt-Brüder war die Beschäftigung mit anderen Kulturen noch im Wesentlichen ein kulturelles bzw. wissenschaftlich-philosophisches Projekt. Für unsere Gesellschaften handelt es sich dagegen um ein Überlebensprojekt. Wenn es uns nicht gelingt, das Zusammenleben mit anderen Gesellschaften auf dem Globus zu organisieren, ist die Existenz unserer Gesellschaft bedroht. Dieser Dialog kann allerdings nur mit denen geführt werden, die auch gemeinsame Spielregeln anerkennen. Fundamentalistische Positionen – und zwar in allen Gesellschaften – zeichnen sich dadurch aus, dass sie Spielregeln nicht akzeptieren. Ein offener Dialog ist mit diesen Gruppen nicht möglich, weil sie auch den Gesprächspart-

➔ Seite 6



Gob Suad: Pictopian Night Shot. Rabbit & Traffic. © Courtesy: Gob Suad Pictopian Performances, 23.-25.4. 2009

➔ Fortsetzung von Seite 5

Zwanzig Jahre Haus der Kulturen der Welt

ner nicht anerkennen. Deshalb müssen sie mit politischen Mitteln bekämpft werden. Neben fundamentalistischen Haltungen existiert aber eine Vielzahl von Welt- und Sinnentwürfen, die sich nicht mehr eindeutig geographischen Weltgegenden zuordnen lassen. Eine große Herausforderung an unsere Gesellschaft besteht also in der Fähigkeit zu differenzieren zwischen dialogbereiten und nicht offenen Gesellschaftsgruppen. Viele Menschen stellen sich heute die Frage, was unsere Gesellschaft ausmacht, was sie zusammenhält, kurzum, was die Identität unserer Gesellschaft ausmacht. Zuletzt hat Charles Taylor darauf aufmerksam gemacht, dass sowohl individuelle als auch soziale Identitäten nicht mono-

logisch, sondern immer dialogisch zu verstehen sind. Für den gesellschaftlichen Auftrag des Haus der Kulturen der Welt bedeutet das, einen Selbstverständigungsprozess über die deutsche und europäische Gesellschaft mitzugestalten, der nicht loszulösen ist von der Auseinandersetzung mit den Anderen. Das Missverständnis der Vergangenheit vor allem kolonialer Gesellschaften war, dass man glaubte, den Anderen selbst imaginieren zu können, um dabei auf das Reden mit ihm verzichten zu können. Auch in diesem Sinne ist Kulturinnenpolitik nicht von Kulturaußenpolitik zu trennen. Die Aufgabenstellung, die sich aus dieser Überlegung für Kultur- und Wissenschaftsinstitutionen, aber auch für die Politik ableitet, wäre, dieses Wechselspiel zwischen Innen und Außen im Kontext der Identitätsfrage herauszuarbeiten, also z.B. deutlich zu machen, wie deutsche Kolonialgeschichte eingeschrieben ist in unsere eigene Identität, was die historischen und gegenwärtigen Beziehungen zu der Türkei und den Türken für unsere Identität bedeuten, etc.

Heute geht es also wesentlich um den Erwerb von Fähigkeiten und Fertigkeiten, aber auch um die Entwicklung von Haltungen angesichts einer hochkomplexen Wirklichkeit. Dabei gilt es, insbesondere zwei Bereiche zu fördern. Erstens den Bereich der Bildung: Es wird wesentlich darauf ankommen, in Schulen die geforderten Fertigkeiten der Offenheit und Toleranz zu vermitteln, aber auch die Fähigkeit, einen eigenen Standpunkt in Debatten zu formulieren und zu behaupten. Wo verschiedene Perspektiven, Sehweisen aufeinanderprallen, ist die Fähigkeit, Konflikte auszuhalten und auszutragen zentral. Dies wäre dann der ethische Bildungsauftrag. Zweitens den Bereich der Kunst: Da wir uns nicht auf einen Instrumentenkasten fester Lösungen für diese neuen gesellschaftlichen Konflikte verlassen können, ist ein Freiraum zentral, in dem gesellschaftliche Handlungs- und Sinnentwürfe erprobt werden können. Der Kunst als ein solcher Experimentierraum, der frei sein muss, um radikal und ungeschützt Denk- und

Erfahrungswelten neu zu entwerfen. Kunst kann als Korrektiv wirken und den Raum neu öffnen, wenn Reduktionismen aller Art, zu denen ja auch fundamentalistische Positionen zählen, den Gesellschaftsdiskurs in einer unangemessenen und auch bedrohlichen Weise simplifizieren. Die Kunst kann aber nicht selbst ihre Wirkung in der Gesellschaft absichern. Wenn es kein Publikum gibt, das gelernt hat, zu differenzieren und mit Kunst umzugehen, dann zielt Kunst ins Leere. In diesem Sinne arbeitet das Haus der Kulturen der Welt über Jahre, mittlerweile über zwei Jahrzehnte, mit internationalen Künstlern und Intellektuellen aufs Engste zusammen, und zwar nicht nur bezüglich der Präsentation der Arbeiten, sondern auch in der Entwicklung von Konzepten und grundlegenden kulturellen Strategien. Damit bringt das Haus die Welt nach Berlin und verbindet Deutschland mit der Welt.

DER VERFASSER IST INTENDANT DES HAUSES DER KULTUREN DER WELT (HKW) IN BERLIN ■

Autorenkino und deutsche Zuschauer

Die türkische Filmwoche Berlin fand zum siebten Mal statt / Von Bernd Buder

Das türkische Kino boomt – auch in Deutschland. Vor kurzem brachte es die Komödie „Recep Ivedik 2“ bis auf den dritten Platz der deutschen Kino-Charts. In den letzten Monaten startete fast wöchentlich ein neuer türkischer Mainstream-Film in den Multiplex-Kinos, von Genre-Persiflagen wie „Destere“ über Teenager-Streifen wie „Gib nicht auf!“ („Ayakta Kal!“) bis zum politisch engagierten Familienepos „Ich sah die Sonne“ („Günesi Gördüm“). Während mit der kommerziellen Kost erfolgreich das türkischstämmige Publikum umworben wird, setzen Veranstaltungen wie die „Türkische Filmwoche Berlin“ auf Autorenkino

und deutsche Zuschauer. Inzwischen haben sich deutschlandweit vom Nürnberger „Filmfestival Türkei/Deutschland“ bis zur Münchener „SinemaTürk“-Filmwoche mehrere türkische Filmfestivals etabliert. Die „Türkische Filmwoche Berlin“ fand Ende März/Anfang April zum nunmehr siebten Mal statt.

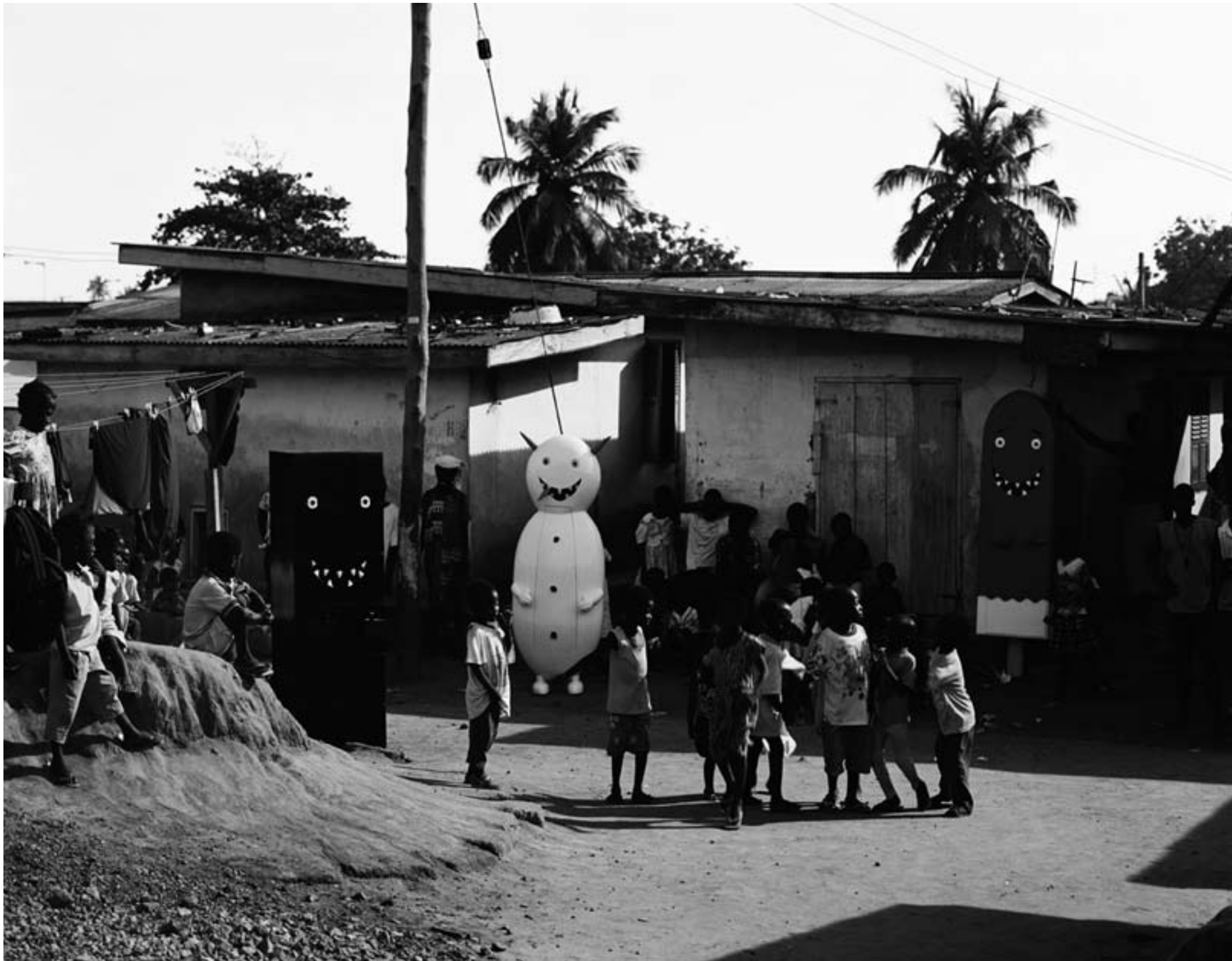
Angefangen hat es „mit nationalen Gefühlen“, blickt Selçuk Sazak, Gründer und Leiter des Festivals, heute mit einer Spur Distanz zurück. Die Berlinale, so der Berliner Schauspieler, hatte damals das Filmland Türkei „nicht ernst genommen“: obwohl über 200.000 Türken in der Stadt

wohnen, waren – und sind – auf Deutschlands größtem Filmfestival kaum türkische Filme im Programm. Auf der anderen Seite konstatierte Sazak, nicht zuletzt durch seine Agenturtätigkeiten für verschiedene Filmproduzenten, ein steigendes Interesse am türkischen Kino. Bis heute betreut er die Deutschland-Starts verschiedener türkischer Filme, etwa der melancholischen Komödie „Vizontele“ von Yilmaz Erdoğan und Ömer Faruk Sorak, bei dessen Premiere im Herbst 2001 der Berliner „Zoo-Palast“ restlos ausverkauft war.

In dem ehemaligen zentralen Berlinale-Wettbewerbskino fand 2003 die erste „Türkische Filmwoche Berlin“ statt, mit sechs Filmen, einem

Gesamtbudget von umgerechnet 4.000 Euro und der ehrenamtlichen Mitarbeit vieler Freunde und Bekannter. Sazak bezeichnet die Veranstaltung, die damals hauptsächlich von türkischstämmigen Zuschauern besucht wurde, rückblickend „weder als Erfolg, noch als Misserfolg“. Immerhin stieg der Aufmerksamkeitswert. Einer, der damals auf das Projekt aufmerksam wurde, war Özcan Mutlu. Der Grünen-Abgeordnete knüpfte Kontakte in die Politik, und bereits im zweiten Jahr konnte Klaus Wowereit als Schirmherr gewonnen werden, eine Funktion, die Berlins Regierender

➔ Seite 7



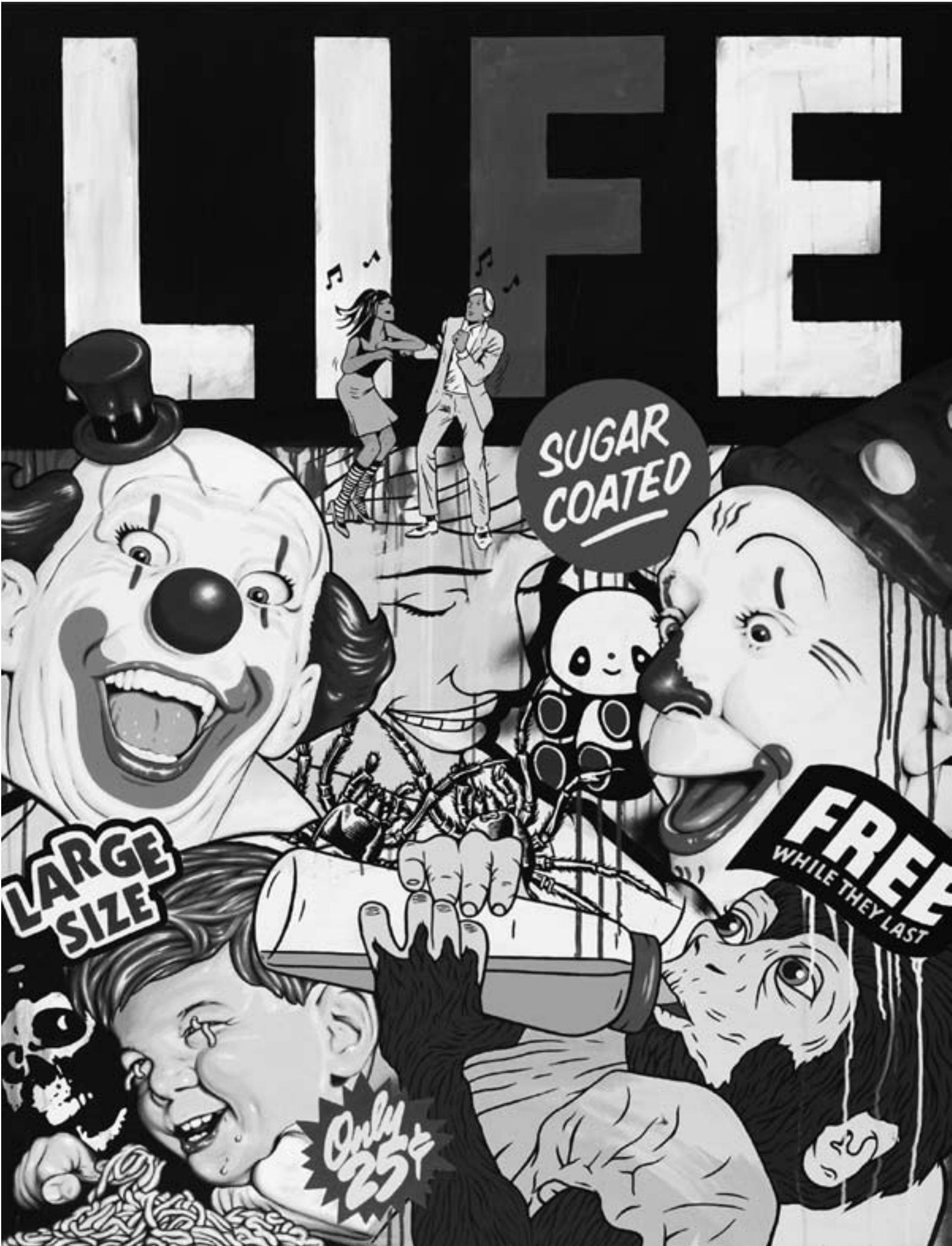
Olaf Breuning: Chocolate, Snowman and Ice Cream in Africa (2004) © Courtesy the artist and Metro Pictures, New York



➔ Fortsetzung von Seite 6

Türkische Filmwoche Berlin

Bürgermeister bis heute innehat. Die Anwesenheit der Polit-Prominenz bei den Eröffnungsveranstaltungen – in den letzten Jahren eröffnete Wowereit gemeinsam mit dem türkischen Generalkonsul die Filmwoche – verdeutlicht den politischen Stellenwert, der der Veranstaltung beigemessen wird. Aber auch beim breiten Rest der Gesellschaft ist das Festival angekommen. Sazak freut sich, dass in vielen Vorstellungen der Anteil deutscher Zuschauer inzwischen bei 80% liegt. Nach dem kulturpolitischen Auftrag seines Festivals befragt, wandelt er ein Zitat eines seiner Lehrer ab: „Wir zeigen den Leuten eine Straße in der Nachbarschaft, die sie nicht kennen oder bisher nicht kennen lernen wollten“. In erster Linie geht es ihm nicht darum, einem türkischstämmigen Publikum Kultur beizubringen: „Die sind inzwischen auf dem Weg“. In der türkischstämmigen Gemeinschaft hat sich seit längerem eine kunstinteressierte Szene entwickelt, aus deren Umfeld mittlerweile eine Anzahl bekannter Filmemacher und Schauspieler hervorgegangen ist. Mürtüz Yolcu etwa, Mitarbeiter der Filmwoche und Teil des Ensembles von Sinan Akkuğ, „Evet, ich will“, dem diesjährigen Abschlussfilm. Die deutsch-türkische Koproduktion nimmt Ethno-Klischees am Beispiel von vier multiethnischen Beziehungsgeschichten pointiert und mit Sinn für doppelte Ironie aufs Korn. Klischees, auf die viele türkischstämmige Filmschaffende in ihrer alltäglichen Arbeit abonniert werden. Er hatte „die Nase voll“, immer „den Türken“ zu spielen, gab Yolcu der „Berliner Morgenpost“ zu Protokoll, sieht aber, zuletzt durch die Besetzung von Mehmet Kurtulus als Hauptkommissar Cenk Batu im Hamburger „Tatort“, eine beginnende Abkehr von festgezurrt Rollenbildern: „Die Integration findet langsam auch in Fernsehen und Kino statt.“ Mürtüz ärgert sich über die ewige Suche nach „Schwerpunkten“, die er als „deutsche Krankheit“ bezeichnet. In der Tat fragen Presse und Sponsoren immer wieder nach dem berühmten „roten Faden“, der sich in Sachen Türkei vorrangig an den Themen Ehrenmord, kurdisch-türkisches Verhältnis und die Macht der Militärs entlang hangelt. Sie werden bei Filmen wie „Hilfeschrei“ („Havar“), einer im Südosten der Türkei angesiedelten Ehrenmord-Geschichte, oder „Mein Marlon und Brando“ („Gitmek“), in dem sich eine Istanbuler Schauspielerin zu Beginn des Irak-Kriegs auf Suche nach ihrem kurdischen Liebhaber durch das türkisch-iranisch-irakische Grenzgebiet schlägt, besonders hellhörig. Kultur als Klischeemaschine, als ewige Reproduktion des Exotischen? Sicher auch, doch schälen sich in jedweder nationalen Jahresproduktion immer wieder besondere Themen heraus. So zeichnet sich der aktuelle türkische Filmjahrgang zwischen Box Office und Arthauskino laut Sazak durch einen kreativen Antagonismus zwischen „Großstadtfilmen, die zeigen, wie sich die Menschen in den Metropolen bemühen, mit der Moderne Schritt zu halten“ und „Filmen über den Osten des Landes“ aus, „die eindrücklich zeigen, dass dieser Teil des Landes nicht nur von Europa, sondern auch vom Westen der Türkei vergessen worden ist.“ Der Publikumszustrom der diesjährigen „Türkischen Filmwoche Berlin“, deren 14 Filme von insgesamt 5000 Zuschauern gesehen wurden, zeigt, dass sich das deutsche Publikum inzwischen auch für Normalitäten jenseits des Holzschnitts interessiert. Für „Soll ich es wirklich machen?“ („Bunu Gerçekten Yapmalı Miyim?“) etwa, in dem der türkische Filmemacher Ismail Necmi eine deutsche Modedesignerin porträtiert, die aus der Istanbuler Szene in einen Hamburger Vorort zieht, um ihre an Krebs erkrankte Schwester beim Sterben zu begleiten, oder „Herbst“ („Sonbahar“), einem international bereits mehrfach preisgekrönten, bildstarken Drama über einen ehemaligen Polit-Aktivistin, der nach der Verbüßung einer langen Haftstrafe in seinen Geburtsort an der Grenze zu Georgien zurückkehrt, dort aber keine wirkliche Heimat mehr vorfindet. Der Film spielt eine der Stärken des türkischen Autorenfilms, nämlich die Integration der Landschaft ins dramaturgische Konzept, voll aus. Dass Deutsche und Türken noch immer miteinander fremdeln, beklagt indes Kurtulus, der sich fragt, warum es angesichts der „3 Millionen Türken in Berlin und einer ebenso großen Zahl Deutscher, die in der Türkei Urlaub machen“ doch noch verhältnismäßig wenig Zusammenarbeit im Filmbereich gibt. Der Hamburger Schauspieler gehörte zu den 130 Teilnehmern des vom Medienboard Berlin-Brandenburg organisierten



Ben Frost: Free while they last (2007): Acryl und Lack auf Leinwand 135 x 100 cm © Courtesy No Walls Gallery, London

deutsch-türkischen Koproduktionstreffens, das zu Beginn der „Türkischen Filmwoche Berlin“ stattfand und bei der mit „Evet, ich will“, „Herbst“ und Ben Hopkins „Pazar – Der Markt“ drei deutsch-türkische Koproduktionen liefen. Das Treffen – die zeitgleiche Terminierung mit einer ähnlichen Veranstaltung in München zeigt das steigende Interesse am Filmland Türkei – verdeutlichte das gemeinsame Interesse, künftig mehr Koproduktionen auf den Weg zu bringen. Viel Wille ist vorhanden, und auch viele interessante Projekte – doch wird die Energie immer wieder durch bürokratische Hemmnisse wie der restriktiv gehandhabten deutschen Visapraxis und uneinheitlichen Steuer- und Zollverfahren gebremst, die Geschäftskontakte, Projektabrechnungen und Warenverkehr unnötig erschweren. Dazu kommen unterschiedliche Marktstrukturen und Geschäftsmentalitäten. So stellen in der Türkei bei einem Kinostart die Produzenten das Budget für Filmkopien und Werbung, die Filmverleihe fungieren lediglich als Agenturen. Und bei einem staatlichen Filmförderetat von gerade einmal 5 Millionen Euro ist absehbar, dass – anders als in Deutschland – das finanzielle Risiko für türkische Produzenten, „Haus und Hof verkaufen zu müssen“, wie es Ahmet Boyacioglu von der Ankara Cinema Association ausdrückte, relativ hoch ist. Von türkischen Produzenten werden die strengen Auflagen kritisiert, mit der zahlreiche

Förderinstitutionen in Deutschland einen Regi-onaleffekt festschreiben. Das Treffen, an dem auch Türkei-erfahrene Firmen wie Fatih Akins Corazon International und Flying Moon („Pazar – Der Markt“) teilnahmen, legte einen soliden, vertrauensbildenden Grundstein für künftige Koproduktionen und

weitere Zusammenkünfte, gedacht ist an ein Folgetreffen in Istanbul im nächsten Jahr. Deutsche und türkischstämmige Kinozuschauer werden es danken. DER VERFASSER IST PRESSESPRECHER DER TÜRKISCHEN FILMWOCHEN BERLIN ■

KULTURELLE BILDUNG:
Aufgaben im Wandel

Hrsg. vom Deutschen Kulturrat
Kristin Bäßler, Max Fuchs, Gabriele Schulz
und Olaf Zimmermann
489 Seiten
22,90 Euro, ISBN 978-3-934868-18-2

Bestelladresse:
Deutscher Kulturrat,
Chausseestraße 103,
10115 Berlin, Fax: 030/24 72 12 45,
E-Mail: post@kulturrat.de

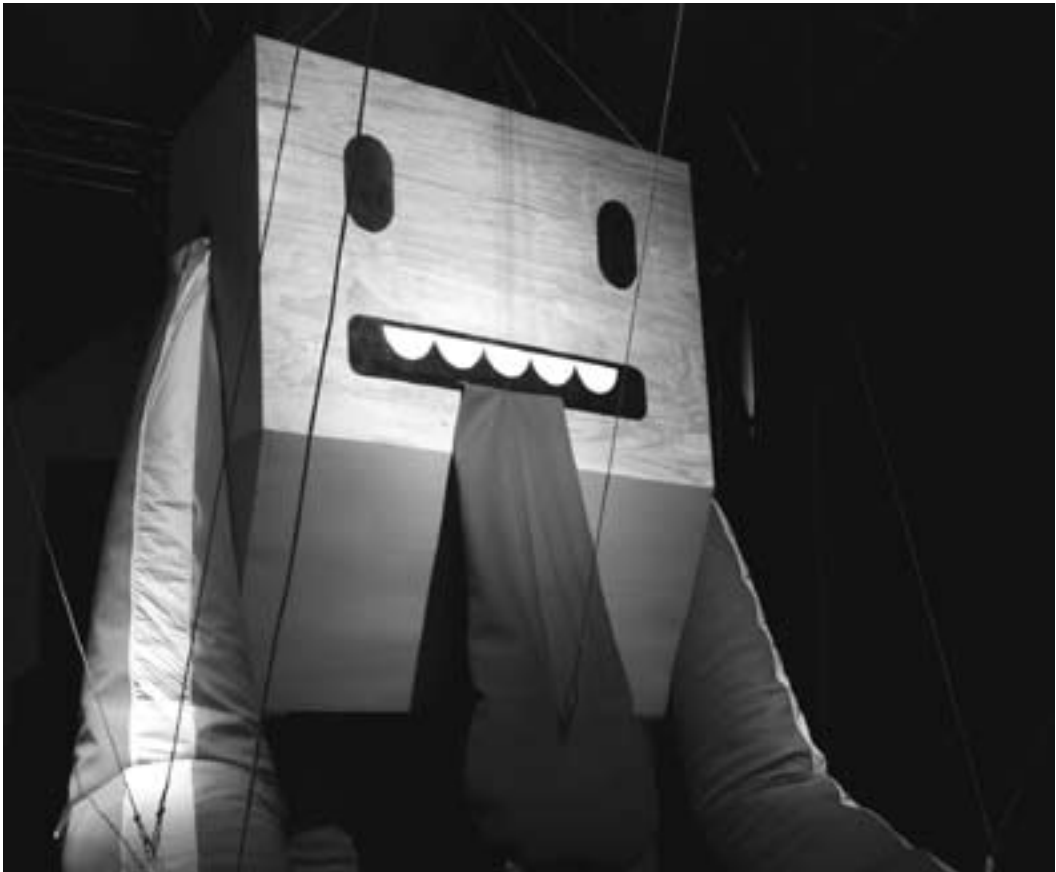


Potenziale für den interkulturellen Dialog

Kulturelle Bildungsangebote und die Vermittlung kultureller Vielfalt / Von Kristin Bäßler

Als in den 1970er Jahren die Familien vieler „Gastarbeiter“ nach Europa und Deutschland zuzogen, rückte das Thema Integration und Bildung immer stärker in den Fokus der Politik. Erste Maßnahmen wurden getroffen, wie so genannte Förder- und Ausländerklassen, die das Lernen der zugezogenen Kinder unterstützen sollten.

Im Jahr 1979 legte der erste Ausländerbeauftragte der Bundesregierung, der frühere nordrhein-westfälische Ministerpräsident Heinz Kühn (SPD), ein Memorandum vor, in dem eine konsequente Integrationspolitik v. a. der so genannten zweiten Generation in den Bereichen Bildung und Ausbildung, die Einführung des kommunalen Wahlrechts für in Deutschland lebende Ausländerinnen und Ausländer sowie eine Option auf den Erhalt der Staatsbürgerschaft für in Deutschland geborene ausländische Kinder gefordert wurde. Trotz der sehr konkreten Forderungen des so genannten Kühn-Memorandums richtete die Bundespolitik in den 1970er und 1980er Jahren ihre Ausländerpolitik primär auf temporäre Konzepte zur sozialen Integration von Migranten, da die Meinung in Deutschland vorherrschte, ein Rotationsland zu sein, in das die Menschen kommen und das sie nach einiger Zeit wieder verlassen. Diese temporären Konzepte galten auch für den Bildungsbereich. Auf europäischer Ebene beispielsweise verabschiedete der Rat der Europäischen Gemeinschaft 1977 die Richtlinie über die „schulische Betreuung der Kinder von Wanderarbeitnehmern“ (77/486/EWG). Dies war der erste Rechtsakt der Gemeinschaft, der sich auf die Bildungsbedürfnisse von Kindern mit Migrationshintergrund bezog. Die Richtlinie legte fest, dass geeignete Maßnahmen zu treffen seien, damit den Kindern von Einwanderern ein kostenloser Einführungsunterricht geboten werde, der insbesondere eine Unterweisung in der Amtssprache oder einer der Amtssprachen des Aufnahmestaats umfasste sowie in der Muttersprache und der heimatlichen Landeskunde. In Deutschland hatte die Kultusministerkonferenz erstmals 1964 auf den Zuzug der „Gastarbeiterkinder“ reagiert. Mit dem Beschluss zum „Unterricht für Kinder von Ausländern“ wurde für ausländische Kinder und Jugendliche neben der Schulpflichtregelung die Förderung der deutschen wie der jeweiligen Muttersprache in der Schule angeregt. 1971 (sowie in überarbeiteter Form 1976 und 1979) wurden Maßnahmen empfohlen, um den Kindern ausländischer Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer die Möglichkeit zu geben, die deutsche Sprache zu erlernen, die hiesigen Schulabschlüsse zu erreichen sowie Kenntnisse ihrer Muttersprache zu erhalten. Einhergehend mit diesen politischen Maßnahmen, wurde eine begleitende „Ausländerpädagogik“ entwickelt. Ausgangspunkt war die Annahme, dass sich durch den Umzug von einem Land in ein anderes Sozialisationsprobleme ergeben würden, die neben den Sprachbarrieren zusätzliche Schwierigkeiten für diese Kinder bedeuten. Ihr kultureller Hintergrund wurde als Konflikttherd gewertet, ganz so, als hafte die Kultur ihres Geburtslandes an ihnen wie ein ethnischer Aufkleber. Die damals zugezogenen Kinder haben heute größtenteils selber Kinder. Die meisten von ihnen sind in Deutschland geboren. Diese auf Defizite aufbauende „Ausländerpädagogik“ hat sich in den vergangenen Jahren nivelliert, die Fokussierung auf die kulturelle Differenz und Abgrenzung zwischen „vertraut“ und „fremd“ jedoch noch nicht. Im Jahr 1996 verabschiedete die Kultusministerkonferenz der Länder (KMK) die Stellungnahme „Interkulturelle Bildung und Erziehung in der Schule“. Als Voraussetzung für die interkulturelle Bildung in der Schule werden u.a. die Gleichwertigkeit eines jeden Menschen und die Achtung der je eigenen kulturellen Orientierung betont. Auf dieser Grundlage sollen u.a. die kulturelle Sozialisation und Lebenszusammenhänge bewusst gemacht, Kenntnisse über andere Kulturen erworben, Neugier, Offenheit und Verständnis für andere kulturelle Prägungen entwickelt und sich mit anderen kulturellen Lebensformen und -orientierungen auseinander gesetzt werden. Aber auch in diesem Beschluss, der nicht mehr per se von einer Defizithaltung ausgeht, wird die Differenz der Kulturen als ein wesentliches Merkmal angesprochen. „Zur Entwicklung interkultureller Kompetenzen sind Kenntnisse und Einsichten über die identitätsbildenden Traditionslinien und Grundmuster der eigenen wie fremder Kulturen eine notwendige Grundlage; Mutmaßungen und Vorurteilen kann



Pictopia. Foto: Micke Lund

nur mit differenzierter Wahrnehmung, reflektierter Klärung und selbstkritischer Beurteilung begegnet werden. Dabei geht es weniger um eine Ausweitung des Stoffs als vielmehr um eine interkulturelle Akzentuierung der bestehenden Inhalte“, so die KMK in ihrem Beschluss. Weiter wird betont, dass thematische Aspekte wie kulturelle, religiöse und ethnische Hintergründe und Beziehungen wesentlich sind, um Bedingungen des Zusammenlebens in kultureller Vielfalt kennenzulernen. Der musisch-künstlerische Unterricht biete sich, so die KMK, besonders gut für die interkulturelle Bildung an, da die vielfach nonverbale Ebene der Künste die Möglichkeit bietet, „sich Vertrautem und Fremdem zu nähern, unterschiedliche Erfahrungen, Deutungen und Ausdrucksformen wahrzunehmen, andersartige Einsichten zu gewinnen und die darin enthaltenen Spannungsmomente auszuhalten.“

Leitkulturdebatte: Konstrukt der Abgrenzung?

Begriffe wie das Eigene und Vertraute gipfeln in der Vorstellung, dass es eine in sich feststehende Kultur gäbe, die sich anderen Kulturen gegenüber abgrenze. Der Verweis darauf, das „Eigene“ kennen zu müssen, um das Andere verstehe zu können, scheint letztlich das Festhalten an dem „Eigenen“ zu sein und die Angst davor, es zu verlieren. Dass es selbstverständlich Ideen darüber gibt, wie beispielsweise eine deutsche Kultur aussieht bzw. was dazu zu rechnen ist, leuchtet ein. Sie sollte aber in der Debatte um interkulturelle Bildung nicht die vordergründige sein, denn die Kultur, in der wir leben, ist durchmischt und hybrid. Es geht vielmehr darum, sich anzuschauen, mit welcher kulturellen Gegenwart wir konfrontiert sind. Dabei geht es immer auch um den Verlust von kulturellen Traditionen, aber immer auch um Annäherung, um neue Formen und Weiterentwicklung. Interkulturelle Bildung, wie von der Kulturministerkonferenz gefordert, ist eine Querschnittsaufgabe; eine, die nicht nur die Schule, sondern wagn man es ernst nimmt, alle Bereiche des öffentlichen Lebens einbezieht: Schule, Politik, Medien, Zivilgesellschaft. Was aber ebenso sehr gebraucht wird, ist eine kritische Diskussion darüber, wie kulturelle oder ethnische Differenz akzentuiert und in der Debatte um Integration in den Vordergrund gestellt wird. Der Soziologe Stuart Hall erklärt in seiner Schrift „Ideologie Identität Repräsentation“ in Anlehnung an Derridas Differenz-Begriff: „Es ist ein Gewebe von Gleichheiten und Differenzen, das sich der Aufspaltung in starre binäre Gegensätze entzieht.“ Difference charakterisiert ein System, in dem „jeder Begriff (oder jede Bedeutung) eingeschrieben ist in eine Kette oder in ein System, in dem es sich durch das systematische Spiel der Differenzen auf ein anderes bezieht, auf andere Begriff (Bedeutung).“ Für Hall löst sich Kultur als festgefügte Ordnung auf, und wird ein sozialer Prozess, in dem ständig neue Bedeutungen konstruiert werden und sich kulturelle Praktiken vermischen können (Hybri-

dität). Ziel ist es, Begriffspaare zu dekonstruieren, um dem damit ausgedrückten Machtgefüge entgegenzuwirken. Diese Art der Kulturkritik, Dinge gegen den Strich zu lesen, wie es die angelsächsischen und französischen Sozialwissenschaftler bereits in den 1970er Jahren getan haben, wäre für die Diskussion um das Themenfeld interkulturelle Bildung sinnvoll. Das Buch „Die Banalität des Rassismus“ von Mark Terkessidis befasst sich zwar nicht mit dem Thema interkulturelle Bildung. Es thematisiert aber die Art und Weise, wie Vorurteile in politischen und gesellschaftlichen Debatten verankert sind, ohne dass sie hinterfragt werden. So erklärt Terkessidis: „Wenn Rassismus illegitime Spaltungen innerhalb einer Bevölkerung produziert, dann kann der Unterschied zwischen „Deutschen“ und „Ausländern“ nicht vorausgesetzt werden. Rassismusforschung muss sich damit beschäftigen, wie genau dieser Unterschied in der Gesellschaft erzeugt wird. [...] Wenn es aber um Deutsche und Ausländer geht, dann wird angenommen, dass hier nicht von einem Verhältnis der Ungleichheit die Rede sein kann – die Ungleichheit gilt quasi als natürlich. Doch der Unterschied lässt sich von der Ungleichheit nicht trennen. Bestimmte Gruppen werden in die Institutionen des Arbeitsmarktes, der Staatsbürgerschaft und der kulturellen Hegemonie einbezogen, um dadurch ausgeschlossen zu werden. Der Unterschied wird so als gesellschaftliche Differenz (re)produziert. Und diese Differenz ist keineswegs deckungsgleich, etwa mit den kulturellen Praktiken in Teilen der Bevölkerung.“ (Mark Terkessidis: „Die Banalität des Rassismus“, S. 9). Diese Differenzen und verbalen Abgrenzungen wie „wir“ und „sie“, „Deutsche“ und „Migranten“, „Menschen mit deutschem“ und „migrantischen Hintergrund“ müssen hinterfragt und in Beziehung zueinander gestellt werden. Erst dann kann es tatsächlich möglich sein, die Fragen zu beantworten: Was ist interkulturelle Bildung? Was wird damit gemeint? Was soll damit erreicht werden? Und vor allem, wer sind die Adressaten? Einen interessanten und sinnvollen Weg ist der Bundesverband der Jugendkunstschulen und kulturpädagogischen Einrichtungen (BJKE) gegangen, die in dem Projekt „Kunst-Code. Jugendkunstschulen im interkulturellen Dialog“ insgesamt acht Projekte in ganz Deutschland begleitet und evaluiert haben, welche Potenziale kulturelle Bildung für den interkulturellen Dialog aufweist. In der Einleitung der Abschlusspublikation hinterfragt die Autorin Dolores Smith in Bezug auf das Projekt „Kunst-Code“ die Aufgaben eines interkulturellen Dialogs und fragt, wer mit wem in Dialog tritt und welche Dimension dabei die Interkulturalität einnimmt. Weiter wird das Thema einer migrationsbedingten kulturellen Vielfalt problematisiert, der in nationalen, ethnischen und religiösen Kategorien denkt, nicht aber in strukturellen. Genau dies mahnt in einem Interview mit der Filmemacherin Nadja Rahal der Musiker Volkan T. an, wenn er sagt: „Was mich bei dem Thema aufregt ist, dass man zum Beispiel in der Presse immer als Künstler mit Mig-

rationshintergrund bezeichnet wird. Das will ich eigentlich nicht, da ich denke, dass Kunst nichts mit Migration zu tun hat.“ Das Projekt- und Forschungskonzept der BJKE hat genau diese Punkte berücksichtigt und darauf aufmerksam gemacht, dass interkulturelle Projekte, sei es im Bereich der bildenden Kunst, der Film- und Medienarbeit, der Theaterpädagogik oder der Musik, wach dafür sein müssen, dass mit der Betonung beispielsweise der ethnischen Herkunft, ungewollte Ausgrenzung, Stereotypisierung und Stigmatisierung verbunden sein können. Dabei gehe es nicht darum, herkunftskulturelle Einflüsse zu leugnen, es gehe darum die Komplexität, die ein Mensch per se mit bringt, wahr- und vor allem im Dialog aufzunehmen. Wird die Frage nach Strukturbedingungen für interkulturelle Bildung gestellt, dann geht es zunächst weniger um Inhalte oder Orte der interkulturellen Bildung, es geht um Sensibilisierung für diese Komplexität.

(Inter-) kulturelle Bildung

Hybridität ist ein Wesensmerkmal der Kunst. Durch Kunst wird nicht nur die Alltagswelt in einen neuen Kontext transformiert, sondern sie wird bereits durch den Wechsel des Betrachters immer wieder zu etwas Neuem. Dies gilt auch für die Kunstproduktion, die verschiedene Einflüsse und Materialien zusammenbringt, um etwas Neues zu schaffen, die dann wiederum durch den Betrachter verändert wird. Kunst, sei es das Musizieren, Rezitieren oder Theaterspielen ist im Benjaminschen Übersetzungsinne immer Reproduktion. In dem Sinn verstanden ist die Übersetzung immer auch wieder ein Original, der Anfang von etwas Neuem. Insbesondere das Theater bietet für diesen steten Wandel einen Ort. Theater ist immer schon interkulturell: das Spiel bezieht sich durch Themen, Metaphern, Kostüme, Schminke und unterschiedliche kulturelle Kontexte immer auf etwas anderes. Außerdem bietet das Theater, aber auch andere Kunstformen, die Möglichkeit, entgegen ethnischer Kategorisierungen, Menschen aus unterschiedlichen Kontexten zusammenzubringen und sie in neue Kategorien einzubinden: als Musiker, Schauspieler, Sänger, Tänzer, Autoren, Filmemacher, Kabarettisten etc. Dadurch kann Trennung überwunden werden, ohne kulturelle Erfahrungen auszuklammern. Um kulturelle Erfahrungen machen zu können, bedarf es eines Angebots. Warum kulturelle Bildungsangebote die Vermittlung kultureller Vielfalt befördern, liegt nicht nur daran, dass kulturelle Ausdrucksweisen oder kulturelle Traditionen vermittelt werden können, sondern auch daran, dass etwas in einer Gruppe gemeinsam geschaffen wird, wo jeder seinen Beitrag zu leisten hat; wo es darum geht, dass alle gemeinsam an etwas arbeiten – ohne einen ethnischen Aufkleber „Kultur“ auf dem Rücken.

DIE VERFASSERIN IST WISSENSCHAFTLICHEN MITARBEITERIN DES DEUTSCHEN KULTUR-RATES ■

Impressum

inter|kultur

interkultur erscheint als regelmäßige Beilage zur Zeitung *politik und kultur*, herausgegeben von Olaf Zimmermann und Theo Geißler.

ISSN 1867-5557

Deutscher Kulturrat e.V.
Chausseestraße 103, 10115 Berlin
Tel: 030/24 72 80 14,
Fax: 030/24 72 12 45
Internet: www.kulturrat.de
E-Mail: post@kulturrat.de

Redaktion
Olaf Zimmermann (verantwortlich),
Gabriele Schulz, Kristin Bäßler,
Andreas Kolb

Verlag
ConBrio Verlagsgesellschaft mbH
Brunnstraße 23, 93053 Regensburg
Internet: www.conbrio.de
E-Mail: conbrio@conbrio.de

Herstellung, Layout
ConBrio Verlagsgesellschaft
Petra Pfaffenheuser

Gefördert vom Bundesministerium für
Bildung und Forschung